

ESTRUCTURAS ARQUETÍPICAS DE RECITACION EN LA MUSICA TRADICIONAL

MIGUEL MANZANO

Publicado en la *Revista de Musicología* de la SEdM, vol. IX, 1986, n° 2

Aplico la denominación de *estructuras arquetípicas de recitación* a un tipo de fórmulas recitativas en las que un texto prevalece sobre una melodía en estadio elemental, sirviendo ésta de soporte sonoro a un recitado rítmico de la palabra, que toma la iniciativa sobre la entonación que recibe.

La abundancia de tales fórmulas en la música tradicional, sobre todo en el repertorio infantil, es un dato a tener en consideración desde el punto de vista musicológico y lingüístico. De este tema he venido ocupándome ocasionalmente desde hace tiempo, y he querido ahora darle forma provisional en estas páginas, resumiendo un tanto la redacción y los materiales de que dispongo, para no sobrepasar los límites convencionales de una colaboración.

El repertorio de estas fórmulas, que podríamos llamar protomelódicas, es, en efecto, amplísimo. Comprende un sinnúmero de sonsonetes, cantilenas, trabalenguas y recitativos que animaban los juegos y pasatiempos con que los mayores entretenían y distraían a los niños desde los primeros meses de la infancia, o con que los niños jugaban y se divertían en grupo. La vida del niño, ya desde muy pronto, estaba inmersa hasta hace algunas décadas (léase: hasta la llegada de la televisión) en ese mundo sonoro de ritmo y palabra que iba despertando sus sentidos y ayudándole a aprender a hablar, a entonar, a cantar, a moverse rítmicamente, a adquirir el sentido de la lateralidad, a iniciarse en el juego, a gozar de la sorpresa, a mantener la atención despierta, a descubrir a los que le rodean, a participar, a compartir, a respetar las reglas del juego y la convivencia, a ir encontrando, en suma, su sitio en el mundo que le rodea.

De todo este repertorio no faltan algunas antologías. Las más recogen los textos. Alguna transcribe también melodías. Y casi ninguna deja referencia o se ocupa con algún detenimiento de la entonación y ritmo de esos sonsonetes que, por estar a medio camino entre lo hablado y lo cantado, no han logrado despertar demasiado el interés de los recopiladores de música tradicional.¹ Por lo que a mí respecta, he logrado reunir una amplísima colección de música tradicional infantil y me ocupo actualmente en la ordenación y estudio musicológico de la misma, que considero tan importante como el mismo hecho de recopilarla. Dentro de esta colección forman una selección relevante y amplia las estructuras arquetípicas de recitación, cuyo interés radica precisamente en esta condición mixta que las caracteriza. Tales fórmulas, aparte de su importancia didáctica en la cultura de transmisión oral, atestiguan un estadio elemental y arcaizante del lenguaje musical que revela caracteres muy peculiares del ritmo de un idioma, así como del modo en que se organiza casi espontáneamente el lenguaje musical propio del mismo.

Tampoco estas fórmulas protomelódicas han sido demasiado tenidas en cuenta en la creación musical, que a menudo se ha inspirado en modelos triviales y reiterativos, cuando no foráneos, y que últimamente ha cortado casi radicalmente con un pasado musical en gran parte ignorado, en el que todavía podrían encontrarse, si se conociera, muchos recursos no exentos de originalidad y singularidad. Si exceptuamos el caso de Manuel de Falla, cuyo finísimo olfato le guió para encontrar y escoger los elementos arcaizantes de *El retablo de Maese Pedro*, algunos de los cuales pertenecen de lleno al campo de las fórmulas arquetípicas de las que aquí vamos a ocuparnos, muy pocos son los músicos que han demostrado conocimiento o interés por estas muestras tan singulares de nuestra cultura musical tradicional.

Por lo que se refiere al aspecto pedagógico, me detendré al final, una vez expuesto el tema en sus pormenores, en algunas consideraciones que creo oportunas, y quizá también útiles, sobre todo para quienes se dediquen a la teoría o a la práctica de la pedagogía musical.

Para proceder en forma ordenada y esquemática, he dispuesto el repertorio de ejemplos y el análisis musical en bloques diferentes, según la extensión interválica de las fórmulas, desde las más restringidas hasta las más amplias.

1. Recitativo rítmico sobre una nota

Constituye el primer paso y el más elemental en la organización melódica. El sonido permanece a la misma altura, mientras que el texto se distribuye en valores proporcionales, ordenados casi siempre en forma binaria. Es una fórmula casi espontánea de recitar un texto en grupo, que va cayendo en desuso

porque se la considera anticuada, y por sus connotaciones con un sistema de enseñanza demasiado apoyado en la memoria.

Los que aprendimos visualmente el sistema decimal contando por el ábaco todavía recordamos aquel canturreo monótono que entonábamos en círculo, mientras el maestro iba deslizando de un lado a otro las bolas de cada decena (*Ejemplo 1*).



1

U- no, dos, tres, cuatro, cin-co, seis, sie- te, o- cho, nue- ve, diez, ar- ce, do- ce,
tre- ce, ca- tor- ce, quince, die-ci- séis, die- ci- sie- te, dieci- o- cho, dieci- nue- ve,
vein-te, veinti- u- no, veinti- dos, veinti- tres, vein-ti- cua-tro, vein-ti- cin- co, vein-ti-
séis, vein-ti- sie- te, vein-ti- o- cho, vein- ti- nue- ve, trei-ta, treinta y u- na, trein-ta y
dos, treinta y tres, treinta y cuatro, treinta y cinco, treinta y seis, . . .

Aunque la fórmula se iba abriendo hacia otros grados a medida que avanzaba el texto, hasta llegar al intervalo de cuarta, el principio de este ejemplo es una buena muestra de recitativo rítmico que tenía múltiples aplicaciones, sobre todo didácticas.² Una de las más usadas, sobre todo últimamente, ha sido el recitativo de los textos litúrgicos sobre una nota, conocido como semitonado. Se venía haciendo desde siglos atrás cuando el latín era la única lengua litúrgica, y el uso permaneció vigente cuando se tradujeron los textos del Oficio Divino. Pero ya había un precedente, también extralitúrgico, de semitonado en castellano. Cuando Falla toma para el Trujamán esa misma fórmula no hace sino recoger esta vieja tradición, enmarcándola de forma genial en el contexto musical de “El retablo de Maese Pedro,” lo mismo que hace con las demás citas de música tradicional que aparecen en la obra.

2. Intervalo de segunda menor

En contra de lo que se pudiera pensar, la mínima distancia de la segunda menor, sobre la que parece casi imposible articular algo que se pueda llamar siquiera protomelodía, no está totalmente ausente de la música tradicional. Los ejemplos de piezas compuestas sobre este intervalo son rarísimos, casi inexistentes en las recopilaciones, quizá por menosprecio inconsciente de los folkloristas hacia este campo tan poco brillante desde el punto de vista musical, aunque tan interesante en otros aspectos.

Es preciso recurrir a investigadores tan meticulosos como Bonifacio Gil y Kurt Schindler, que tomaron nota de cualquier dato que les llegaba, por extraño o mínimo que fuese. El primero de ellos, en el tomo primero de su recopilación extremeña³ transcribe, entre un racimo de pregones que forman un inapreciable documento desde el punto de vista etnomusicológico, un ejemplo en el que el intervalo de segunda menor aparece como soporte melódico de un pregón que se desarrolla sobre esa distancia mínima, aunque después concluya con una caída de la voz hacia sonidos más bien hablados que entonados, como parece leerse “entre notas” en la transposición de Gil (*Ejemplo 2*).

2

Muy lah co- le, muy las se- bo- ya, muy lah le-
chu- ga,

Si tomamos la coda del pregón, que cae hasta mi en la transcripción, como algo preciso en entonación, habría que decir que el intervalo que le sirve de base es la-sol#, entre los grados 3º y 4º del modo de mi cromatizado.

Otro ejemplo del intervalo de segunda menor transcribe Schindler en el n.º 519 de su monumental obra de recopilación por tierras ibéricas.⁴ Se trata de una danza de palos recogida en Cantabria en la que, sobre una base rítmica instrumental, la trompa marina repite insistentemente tres notas que forman intervalo de semitono (*Ejemplo 3*).

3

Trompa marina

El mismo intervalo de segunda menor sirve de base al sonsonete rítmico binario con que nos dormían de niños, y que con frecuencia entonaba la madre o la abuela, aislado de cualquier otro canto de cuna (*Ejemplo 4*).

4

Ro- óoo, ro- óoo, ro- óoo

En los dos ejemplos últimos es casi evidente que habría que situar el semitono entre los grados 1º y 2º del modo de mi, a juzgar por el contexto que rodea fragmentos parecidos a los que aquí aportamos.

En otros casos también aparecen pasajes de un recitativo ostinato que, aun cuando vayan rodeados de una gama más amplia de sonidos, se desarrollan tomando como base la segunda menor, que adquiere cierta autonomía como fórmula "melódica". Véase, por ejemplo, transcrito también por Bonifacio Gil⁵ este fragmento de la canción que titula *La madrugada*, recogida en Trujillo (*Ejemplo 5*).

5

Que ni do- ce ni on- ce, ni diez, ni nue- ve, ni
o- cho, ni sie- te, ni seis, ni cin- co, ni cua- tro, ni tres, ni
dos, ni u- ra . . .

Es más que probable que un rastreo a fondo por las recopilaciones músico-folklóricas, y sobre todo un trabajo de campo entre los cada vez más escasos intérpretes todavía vivos, proporcione ejemplos en abundancia, a pesar de lo extraña e inusual que pueda parecer una fórmula "melódica" estructurada sobre el intervalo de segunda menor.

3. Intervalo de segunda mayor

El intervalo de segunda mayor aparece como una de las estructuras protomelódicas de más frecuente uso en la lengua castellana. Hasta tal punto, que una gran parte de las fórmulas rítmicas que sirven de base a los recitativos y soniquetes infantiles se funda sobre el simplicísimo esquema melódico de la segunda mayor, que se nos muestra como una de las fórmulas espontáneas o heredadas más ampliamente asimiladas por tradición. Una tradición que, afortunadamente, no se ha roto aún del todo, a pesar del ataque despiadado que los medios audiovisuales, en especial la televisión, han ejercido sobre la transmisión oral y sobre los entretenimientos y diversiones que hasta hace unas décadas llenaban la velada nocturna familiar.

Podemos agrupar estas fórmulas en dos tipos en cierto modo diferentes. E primero estaría integrado por aquellas fórmulas que sirven de cauce rítmico para un texto que se quiere aprender de memoria. En efecto, como he dejado dicho, cuando se quiere memorizar un texto, existe una tendencia a estructurar su dicción sobre la base de un esquema rítmico que facilite la retención de las palabras con una cantilena monótona en la que el ritmo impera y la melodía queda reducida al mínimo. Así recitábamos en la escuela los textos, en especial los largos, que nos exigían de memoria. Así acabábamos reteniendo, por ejemplo, y todavía hoy lo siguen haciendo nuestros hijos, la tabla de multiplicar (*Ejemplo 6*).



6

Cuatro por u-na es cua-tro, cua-tro por dos o-cho, cua-tro por tres do-ce, cua-tro por cua-tro die-ci-séis, cua-tro por cin-co vein-te, ...

Del mismo modo íbamos llenando nuestras molleras infantiles con las oraciones y textos del catecismo, que pasaban a ocupar las primeras neuronas, e iban quedando en el subconsciente (*Ejemplo 7*).



7

Pa-dre nues-tro que es-tás en los cie-los, san-ti-fi-ca-do sea el tu non-bre, ven-ga a nos el tu rei-no, há-ga-se tu vo-lun-tad ...

O bien: (*Ejemplo 8*).



8

Creo en Dios Pa-dre to-do-po-de-ro-so, crea-dor del cie-lo y de la tierra, y en Je-su-cris-to, su ú-ni-co Hi-jo, nues-tro Se-ñor,

Si analizamos atentamente en qué manera el texto se adapta a la estructura rítmica de la cantilena recitativa, veremos que ello se hace con la mayor espontaneidad, de forma que cualquier problema de isorritmia se va solucionando sobre la marcha, casi de una forma intuitiva. A excepción de la tabla de multiplicar, cuyo texto se articula en forma ternaria, a la que corresponde un ritmo a tres, la inmensa mayoría de las fórmulas son binarias, con un acento alternativamente fuerte y otro menos fuerte. A la estructura rítmica se adaptan las sílabas del texto, que se estira o encoge rítmicamente en valores más o menos largos, de forma que los acentos principales recaen en general sobre parte fuerte, y sobre el grado inferior del intervalo de segunda, que toma así carácter de nota de reposo o nota modal (*Ejemplo 9*).

9

Pa-dre nuestro quee-stás en los cie-los, san-ti-fi- ca-do sea el tu non-bre,

La adaptación de la fórmula rítmica al texto exige excepcionalmente un cambio al ritmo ternario, cosa que no se hace sin algún desconcierto de los recitantes, que nos encontrábamos incómodos en pasajes como éste: (*Ejemplo 10*).

10

no nos de-jes ca- er en la ten-ta- ción, mas líbranos del mal. A-mén.

Otras veces la adaptación daba lugar a ciertos retruécanos graciosos, que se convertían en un trabalenguas que invariablemente servía de tropiezo a casi todos, y que en no pocos casos acababa por simplificarse con detrimento del texto. Pasajes como el que sigue no dejaban de tener su dificultad de pronunciación rítmica, a causa de la rapidez que exigían (*Ejemplo 11*).

11

nue-ve por sie-te se-senta y tres, nue-ve por o-cho se-senta y dos, ...

O aquel otro del *Credo*, casi una filigrana: (*Ejemplo 12*)

12

... el Es-pí- ri-tu San-to, la san-ta |gle-sia ca- tó-li-ca, la co-mu-nión de los san-tos,

Este último acabábamos por simplificarlo así, con desesperación del maestro: (*Ejemplo 13*).

13

... el Es-pí- ri-tu San-to, la san-ta |gle-sia ca- tó-li-CA-mu-nión de los san-tos ...

Otras consideraciones aparte, es indudable el valor nemotécnico de estas fórmulas en que la melodía queda reducida al mínimo, sirviendo de base a un sonsonete monótono, interminable, soporífero,

que llenaba antaño, antes de "la era de los deberes", los recintos escolares. De ahí su eficacia para el fin que se pretendía: se podía aprender de memoria un texto, aun en estado de duermevela. Y la eficacia se convertía en necesidad cuando se trataba de una recitación para el aprendizaje en grupo. Porque es difícil dar con una fórmula mejor que un recitativo rítmico para poner de acuerdo a varias personas que han de pronunciar sincrónicamente un texto. Con ella era posible en aquellos tiempos que un grupo numeroso repitiese a coro aquellas recetas que resumían los saberes en pequeñas "píldoras culturales" que nos íbamos tragando sin darnos cuenta:

En Asturias y León,
minas de carbón ...

O aquella otra que Machado recuerda en un poema:

Mil veces ciento, cien mil,
mil veces mil, un millón.

El aspecto más discutible de este sistema de aprendizaje, hoy casi en desuso, no está en la fórmula de recitado, que podría seguir siendo válida, al menos para una educación del sentido rítmico en el niño a partir del lenguaje, sino en el contenido de la enseñanza, problema del que aquí no nos ocupamos.

Un segundo grupo de fórmulas está integrado por las que sirven de base a la recitación de los textos rítmicos que forman parte del repertorio infantil: sonsonetes, consejas, trabalenguas, suertes, conjuros, etc., con los que los niños se divertían o los mayores los entretenían. El repertorio de estas fórmulas es tan vasto que exige una antología amplísima. Voy a ceñirme, por ello, a algunos ejemplos que sirvan de base a la reflexión que vamos haciendo.

He aquí, por ejemplo, una de las retahílas más difundidas, que yo aprendí de mi padre, y que animaba un juego de mesa: (*Ejemplo 14*).

14

¿De dón-de vienes, ganso? De tierra de gar-ban-zo. ¿Quétraes en el pi-co? Un cu-chi-

mi-to. ¿Quétraesen el a-la? U-na cuchi-lla-da. ¿Quién te la dio? El rey que pa-só. ¿Dón-de está el

rey? De-ba-jo del a-gua. ¿El a-gua? La be-bie-ron los bue-es. ¿Los bueyes? A tri-llar la

ra-ja. ¿La pa-ja? La escarbaron las ga-llinas. ¿Las ga-lli-nas? A po-ner el tu-to. ¿El

tu-to? Lo co-mie-ron los frai-les. ¿Los frailes? A de-cir mi-sa. ¡Co-rre, Ma-ría

Lui-sa, que te qui-tan la ca-mi-sa!

Esta otra, parecida, animaba otro juego semejante: (*Ejemplo 15*).

15

Pim, pim, la zorra ma-ta- quín roc- pió la sa- ba- ne- ja; sa- ba- ne- ja
 real, pi- de pa ÷a sal, sal me- nu- da, pi- de pa la cu- ba; cu- ba de ba- rro, pi- de pal ca-
 ba- llo; ca- ba- llo mo- ris- co, pi- de pal o- bis- po; o- bis- po de Ro- ma, tapa e- sa co-
 ro- na, que no te la co- ma la cu- ca ra- bo- na.

Y ésta que sigue se usaba para divertir al niño, sentado sobre las rodillas y balanceándolo hacia atrás y hacia adelante, sujeto por las manos: (*Ejemplo 16*).

16

A- se- rrín, a- se- rrán, ma- de- ri- tos de San Juar, los del rey los sie- rran
 bien, los de la rei- na tan- bién, los del du- que du- que du- que du- que dan tan- bién.

Y ésta, entre cientos de ellas, para echar suertes antes de comenzar un juego: (*Ejemplo 17*).

17

U- na do- le, te- le, ca- to- le, qui- le qui- le- te, es- ta- ba la
 rei- na on su ga- bi- ne- te, vi- no Gil, rom- pió el ba- rril, ba- rril ba- rri-
 lón, cuen- ta las vein- te, que las vein- te son.

A primera vista parecería, quizá, que estas fórmulas no tienen gran diferencia respecto de las del primer grupo. Sin embargo hay un elemento que las distingue radicalmente: el texto. En el primer grupo que analizábamos, un texto en prosa era adaptado a una fórmula mensurada extraída, por así decirlo, de su misma naturaleza. Aquí, sin embargo, existe un texto rítmico, con una cierta medida temporal, que casi siempre se estructura en bloques de dos hemistiquios:

- ¿De dónde vienes, ganso? (7 sílabas)
- De tierra de garbanzo. (7 sílabas)
- ¿Qué traes en el pico? (6 sílabas)
- Un cuchillito. ... (5 sílabas)

De ello resulta una especie de balanceo binario que empareja las frases, unidas por el sentido gramatical. Hay que destacar, sin embargo, un detalle importante: no se trata en estos textos de una versificación regular, en la que el número de sílabas juegue un papel determinante, como lo juega en la poesía versificada. Nos encontramos más bien ante un texto ordenado sobre la estructura de dos acentos principales por cada frase, el segundo más fuerte que el primero, con un número variable de sílabas de uno a otro. Esta fórmula permite igualar rítmicamente grupos de palabras con un desigual número de sílabas, que pueden llegar desde tres hasta siete u ocho. Las sílabas van acaparando valores más o menos largos, según lo pide la alternancia binaria que se apoya sobre los acentos secundario y principal: (Ejemplo 18).

18

Pim, pim, la

zo-rra ma-ta- quín ron-

pió la sa-ba- ne- ja,

sa- ba- ne- ja real, ...

Nótese en este ejemplo cómo el ritmo verbal se acomoda al musical, quedando vertido sobre un molde binario, de manera que las sílabas no acentuadas musicalmente toman el carácter anacrúsico que prepara los apoyos alternativos fuerte-débil sobre las sílabas acentuadas.⁶

No cabe duda de que nos encontramos ante un recurso musical protomelódico de amplísimo uso en la tradición oral, que ha coexistido a lo largo del tiempo al lado de una versificación medida, y que parece revelar una especie de esquema o categoría mental transmitido por tradición y por herencia entre los pueblos de habla castellana y de otras lenguas romances. Sería esclarecedor estudiar a fondo, con la amplitud que merece, la tradición oral en este campo tan desconocido.

Alguna vez he pensado que una investigación a fondo sobre este tema, que aquí no hago sino enunciar, podría arrojar alguna luz para la solución del problema lingüístico que plantean los textos del primitivo castellano anteriores al definitivo fijamiento del metro alejandrino y del octosílabo doble como fórmulas de versificación. Refiriéndose a este punto oscuro escribe Menéndez Pidal: "En cuanto al metro, la epopeya española tampoco cambia. Desde sus comienzos hasta su fin nos muestra un verso de desigual número de sílabas, dividido en dos hemistiquios, los cuales ora tienen 7+7 sílabas, ora 6+7, 7+8, 6+8, 8+8, etc., sin regularidad apreciable".⁷ Constata M. Pidal la diferencia entre la poesía francesa, en la que la métrica isosilábica se da desde los poemas más antiguos, y las demás, incluida la castellana, que carecen de medida regular. Y concluye así: "No hemos, pues, de preguntarnos, extrañados, como F. Haussen, por qué el autor de *Mío Cid* no habría de contar las sílabas: lo que hay que preguntar es precisamente lo contrario: por qué cuentan las sílabas los juglares franceses. Ellos constituyen la excepción. Todas estas juglarías distintas de la francesa no hacían, a mi ver, en los siglos XII y XIII, sino continuar una versificación primitiva que antes fue, sin duda, común a todas las lenguas romances en el alborear de su poesía".⁸

El problema de fondo, a mi modo de ver, reside en saber en qué consistía esa versificación primitiva. Y quizá se aclarase un tanto la solución si imaginamos que los juglares que recitaban cantares

y poemas usaban como molde recitativo esas fórmulas arquetípicas capaces de igualar rítmicamente versos y frases binarias de desigual número de sílabas, que se nos han transmitido por tradición oral.

Si tomamos al azar un pasaje del poema de *Mío Cid* y le aplicamos las fórmulas a que nos hemos referido anteriormente, la recitación juglaresca, si se hacía al modo que la tradición oral nos ha hecho llegar, podría regularse en un modo muy parecido a éste:⁹ (*Ejemplo 19*)

19 $\frac{2}{4}$

Ra-quel e Vi-das en u-no esta-ban a-mos, 5+7

en cuen-ta de sus a-ve-res, de los que avien ga-ra-dos: 8+7

Lle-gó Mar-tín An-to-lí-nez a gui-sa de men-bra-do: 8+7

¿O so-des, Ra-quel e Vi-das, los míos a-mi-gos ca-ros? 8+7

En po-ri-dad fa-blar que-ría con a-mos. 5+7

Tal recitación igualaría en mensura rítmica los versos de desigual número de sílabas. Nótese que, al igual que en nuestros ejemplos anteriores, cada hemistiquio del poema, salvo excepciones, está ordenado sobre la base de dos acentos, uno secundario (blanco) y otro principal (negro), que formarían la base textual sobre la que se apoyaría el recitado rítmico que serviría de cauce a la retahíla interminable de versos.

Si además imaginamos, cosa no muy improbable, que el juglar aplicaba al recitado algunas de esas melodías arcaicas y elementales, que en muchos casos no superan la extensión de una cuarta, y que encontramos en algunas recopilaciones orales transcritas con música¹⁰ quizá se podría desvelar un tanto esa incógnita lingüística de la arritmia silábica (sólo aparente así) de la poesía primitiva. Me pregunto si esta cuestión no podría recibir una buena dosis de esclarecimiento si se tuviesen en cuenta los aspectos musicales.¹¹

Todo lo anteriormente expuesto se refiere al ritmo. Pero también la entonación de estos recitativos que venimos llamando arquetípicos merece una consideración complementaria. De los dos grados del intervalo mayor sobre los que se entonan estas fórmulas, es el inferior el que asume el papel de principal. Ya dejamos dicho más arriba que es difícil hablar con propiedad de modos, y por tanto de notas modales, al referirnos a estos esquemas recitativos. Sí se puede afirmar, sin embargo, que tal como se desarrollan, la nota inferior sirve de reposo final en cada hemistiquio, teniendo la superior un carácter más inestable. Por ello el texto se aplica de forma que los acentos secundarios recaen sobre la nota alta, y los principales sobre la baja. Si probamos a entonar al revés, notaremos que el recitativo va forzado, como si estuviéramos haciendo violencia a la naturaleza musical de la fórmula: (*Ejemplo sin numerar*).



¿Y de qué grados de la sucesión natural se trata en nuestros sonsonetes? ¿Cuál de los cinco intervallos de segunda es el que aquí se toma? Aunque no se podría asegurar con absoluta certeza, sí se puede decir con bastante fundamento que son las notas la y sol, y que estamos, por tanto, ante un embrionario modo de sol. Hay un indicio bastante revelador: a medida que la fórmula recitativa se va ampliando hacia otros grados ascendentes y descendentes, como podrá apreciarse en los ejemplos que siguen, van apareciendo otras fórmulas que determinan cada vez más la situación de esas dos notas del recitado dentro de la escala. En efecto, la fórmula se amplía hacia abajo en otro intervalo de un tono (la-sol-fa), con reposo final en sol, y después en la-sol-fa-mi, con mi como nota básica en los recitativos más característicos y genuinos de todos cuantos integran el conjunto de las fórmulas que llamamos arquetípicas. Conviene, no obstante, ser cautos en hacer afirmaciones rotundas, que podrían venirse abajo ante cualquier hecho comprobado del que puedan deducirse diferentes conclusiones.

4. Intervallos de tercera

En los arquetipos de recitación compuestos sobre la base de intervallos de tercera encontramos, poco más o menos, los mismos tipos y esquemas que en los de segunda mayor, si bien mucho más diversificados desde el punto de vista melódico, en razón de la mayor disponibilidad de sonidos.

Comencemos por la *tercera menor*. La fórmula más simple es un recitativo en el que dos sonidos a distancia de tono y medio (tercera menor defectiva) sirven de soporte para canturrear un texto en prosa: (Ejemplo 20).

Esta vetusta fórmula, de uso común en todo tiempo y lugar antes de la invención de la megafonía y los medios de comunicación masiva, servía de soporte a las proclamas, anuncios, avisos y bandos con que alguaciles, pregoneros, vendedores y especialistas de los más diversos oficios recorrían calles y plazas dando noticia al vecindario de todo aquello que se quería hacer público. Nótese cómo el "intérprete" va fragmentando el texto en breves tramos formados por palabras agrupadas en torno a dos, tres y hasta cuatro acentos, que van dando sentido rítmico a la cantilena. El final de cada párrafo se remata con un portamento hacia abajo, de entonación indefinida, pero muy característica. Esta fórmula de pregón era, entre varias otras, la más practicada.

Abundan también las fórmulas flexibles que sirven de soporte a textos no versificados, pero compuestos según el ritmo de acentos al que nos hemos referido más arriba. He aquí, por ejemplo, una

versión transcrita por Schindler¹² en tierras cacereñas, del difundido tema de Las doce palabritas, del que hay decenas de versiones: (*Ejemplo 21*).

21

Los doce apóstoles, las once mil vírgenes, los diez mandamientos, los nueve meses, los ocho coros, los siete dolores, las seis candelitas, las cinco lijas, los cuatro evangelistas ...

El ejemplo que sigue, recogido también por Schindler¹³ en la provincia de Ávila, está basado en una fórmula binaria, esta vez transcrita correctamente: (*Ejemplo 22*).

22

Con aquel ochavo con aquel ochavo compré una polla, me puso un huevo, tengo la polla, tengo los huevos, tengo el chavito medido en agujero ...

Aunque al final la melodía se amplía hasta la amplitud de un hexacordo, el fragmento que reproducimos sirve de base recitativa a un pasaje ostinato de un trabalenguas, cada vez más largo a medida que se van introduciendo elementos nuevos.

Una muestra semejante a la anterior, también en un ostinato sobre el que se aplica un texto acumulativo, puede verse en nuestro *Cancionero de folklore musical zamorano*¹⁴ formando parte de una tonada con mayor amplitud interválica en el incipit y en la coda. El ritmo es ternario en este ejemplo, que en un juego de palabras un tanto basto nos detalla el menú de la *cena de la novia* en las doce primeras noches. La pregunta final es: ¿Qué cenó la novia en las doce primeras noches? Y ésta es la respuesta: (*Ejemplo 23*)

23

Doce estacazos de culo, once fanegas de trigo, diez pellejos de vino, nueve jatos jatu-dos, ocho carneros cornudos, siete capones capudos, seis gallinas gallineras, ...

Y finalmente un ejemplo de recitativo-sonsonete en ritmo ternario, al que se aplica un texto versificado. Está tomado del cancionero burgalés de Federico Olmeda:¹⁵ (*Ejemplo 24*).

24

Ya se le cu-bier-to de lu-to ta- bién nues- tro co-ra- zón. A

Ma- rí- a las on- tra-rías se le par- ten de do- lor.

Fórmulas como la anterior ya pueden considerarse como protomelodías, algunas de las cuales servían como soporte musical a la recitación de los romances.

Vayamos ahora al aspecto melódico. Una fórmula rítmica compuesta a base de tres sonidos conjuntos puede dar origen a ejemplos bien diversificados, de colorido y ámbito modal muy diferente. Aunque no es mi propósito ser exhaustivo en este trabajo, que resume un amplio capítulo del tratado de etnomusicología en cuya redacción ando ocupado desde hace tiempo, sí quiero, no obstante, mostrar, siquiera sea de manera sucinta, la amplia gama de coloridos modales que puede generar una combinación de tres notas sucesivas.

En efecto, el intervalo de tercera menor se puede situar en formas diferentes según su emplazamiento en la escala, conforme el semitono esté entre la primera nota y la segunda (fa-mi-re y su equivalente do-si-la) o la segunda y la tercera (sol-fa-mi) y su equivalente re-do-si). Esto que parece tan simple a primera vista se complica y multiplica de una forma asombrosa, según se dé valor de sonido básico de la sucesión a cada uno de los tres grados. Tomando como base, por ejemplo, la tercera fa-mi-re, tendremos las siguientes posibilidades:

- a) *fa-mi-re*, con el fa como sonido básico, que nos daría un perfil melódico fa-mi-re-mi-fa.
- b) *fa-mi-re*, con mi como sonido básico, que se desarrollaría conforme al perfil melódico mi-re-mi-fa-mi.
- c) *fa-mi-re*, con re como sonido básico, lo cual nos da como perfil melódico re-mi-fa-mi-re.

Del mismo modo, tomando la tercera mi-fa-sol volveremos a tener otros tres ámbitos sonoros diferentes, según que tomemos cada una de las tres notas como sonido fundamental. Y otro tanto ocurriría con los grupos do-si-la y re-do-si, que volverían a multiplicar por tres las posibilidades modales de cada uno. Y aunque hubiera que eliminar alguna duplicidad quedándonos, por ejemplo, con el grupo do-si-la y suprimiendo el grupo fa-mi-re, ya que en estas tres notas no aparece la interválica más característica del modo de re, nos quedaría todavía un buen abanico de posibilidades modales dentro del ámbito de una tercera menor.

A pesar de que la ejemplarización que aportamos no pretende ser exhaustiva, un examen detenido de la misma nos hará caer en la cuenta del colorido modal tan diferente de cada una de estas fórmulas. El *ejemplo 20* está en modo de sol, a pesar del portamento final: los *ejemplos 21* y *23* en modo de mi, pero con un ámbito diferente cada uno de ellos: fa-mi-re-mi en el 21 y sol-fa-mi-fa-mi en el 23; el *ejemplo 22*, en modo de do (o fa), se desarrolla sobre el perfil sol-fa-mi-fa; y el núm. 24, en modo de la, adopta el diseño la-si-do-si-la.

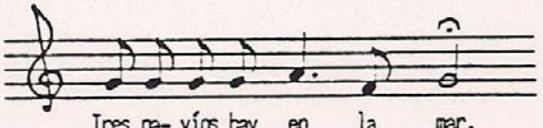
Un rastreo más amplio proporcionaría, sin duda, ejemplos de todas las variantes modales, pero superaría los límites que he marcado a este trabajo.

Entre las fórmulas protomelódicas compuestas sobre la base del intervalo de *tercera mayor* volvemos a encontrar los mismos tipos que hasta aquí hemos venido analizando. Veamos, a modo de espécimen, algunos ejemplos de cada grupo, tomados sobre todo del repertorio infantil, integrado en gran parte por estos soniquetes protomelódicos.

La siguiente fórmula, por ejemplo, es un recitativo a modo de pregón, que servía de orientación, y a la vez de burla, en el juego de *los tres navíos*, variante de *guardias y ladrones*, uno de los pasatiempos

infantiles favoritos en el medio rural. Desde un punto del pueblo donde un grupo se había escondido se gritaba a los buscadores: (*Ejemplo 25*).

25



Tres re- víos hay en la mar.

Y aquéllos respondían:



Y o-tros tres a- ler- ta es- tán.

Lo divertido del juego consistía en conseguir que el grito de los que se escondían sonara desde el punto más inesperado. La respuesta de los buscadores era obligatoria, para orientar a los buscadores en la huida.

La fórmula siguiente, más ordenada rítmicamente, se cantaba en son de murga para bronquear a la madrina tacaña que no repartía golosinas en abundancia a la plebe infantil que se apiñaba a la puerta del recién bautizado: (*Ejemplo 26*).

26



Bau- ti- zo ro- ño- so, que a la ma- dri- ra le ha ro- to el bol- so.

He aquí ahora un ejemplo de sonsonete rítmico en ritmo de acentos, transcrito por tierras alicantinas.¹⁶ Lleva por título *La salpassa*, y servía de reclamo a los niños que recorrían las calles pidiendo huevos para celebrar las fiestas pascales: (*Ejemplo 27*).

27



Ous a- cí, ous a- llá, bones basto- re-es al sa- cris- tá, ous a la pa- llis- sa, ous al po- ne- dor, ous a la cis- te- lla del se- nyor re- tor. Ous, ous, bo- nes festes, bon di- jous, la ga- llina T po- ne- dor, ous, ous al se- nyor re- tor, les do- nes perque son bo- nes, per tren- car casso les no- ves, els homens perque son bons per tren- car pe- rois nous, ous, ous.

Y éste otro, recogido en Soria por Schindler,¹⁷ agrupa también un texto ordenado en ritmo de acentos, en el que se alternan agrupaciones binarias y ternarias: (*Ejemplo 28*).

28

Al a- li- món, al a- li- món, que se ha ro-to la fuen- te, al
a- li- món, al a- li- món, nos- o-tras no te- ne-nos di- ne- ro,
al a- li- món, al a- li- món, nos- o-tras lo te- ne- mos, ...

En el ejemplo que sigue se agrupan células rítmicas ternarias en bloques binarios para dar sentido rítmico a un texto no versificado:¹⁸ (*Ejemplo 29*).

29

Ja plou go- te-tes en ou, l'a-glie-la pi- xa i el güe- lo no
vol, plou i plou- rá, fa- rem un re- plá de pi- ca mor- ter, fa- rem u- na
xi- ca com un ga- rro- fer.

Otras fórmulas se aplican a textos mensurados silábicamente, como el siguiente estribillo navideño del romance de *El Niño perdido*, recogido también por Schindler en tierras sorianas:¹⁹ (*Ejemplo 30*).

30

Ar- da, di- le que en- tre, se ca- len- ta- rá, por- que en es- ta
tie- rra ya no hay ca- ri- dad, y a- quel que la tie- ne no la quie- re dar.

Y por no ser demasiado prolijo, termino con un ejemplo más de recitativo romancesco sobre una de las fórmulas a las que antes he aludido, que servían de soporte rítmico y nemotécnico a los textos de largas dimensiones transmitidos por tradición oral. Es de nuevo Schindler quien lo transcribe, de tierras cántabras:²⁰ (*Ejemplo 31*).

31

Allá a- rriba en Lon-bar- dí- a, en que- lla no- ble ciu-
dad, norbran al con-de de La- ra de ca- pi- tán ge- ne- ral.

El análisis melódico de las fórmulas recitativas desarrolladas sobre el intervalo de tercera mayor nos ofrece un cuadro de ámbitos modales de amplitud parecida a la de las que se fundan en la tercera menor. Una tercera mayor se sitúa en la sucesión natural a tres alturas diferentes: do-re-mi, fa-sol-la y sol-la-si, que, eliminadas las duplicidades, pueden dar lugar a diferentes ámbitos modales y a perfiles melódicos muy distintos, en dependencia del sonido que en cada caso se destaque como fundamental, como nota básica de una fragmentaria escala modal. Para fijar esta nota modal se hace necesario muchas veces acudir a otras fórmulas semejantes a éstas, que se abran a una tésitura tetra o pentacordal, y que forman todo un grupo o especie, cuyos ejemplos menos desarrollados son estas fórmulas comprimidas a un espacio melódico de tres sonidos consecutivos.

Según este criterio, que ya aplicábamos con reservas más arriba, cuando nos referíamos a las fórmulas basadas en la segunda mayor, podemos deducir, no sin alguna reserva también, pero casi con seguridad, que los ejemplos núms. 30 y 31 se desarrollan en el ámbito fa-sol-la, y tienen fa como nota básica;²¹ los ejemplos núms. 25, 27 y 29 se desenvuelven también tomando como base las netas fa-sol-la, pero apoyándose en sol como nota modal básica; y los núms. 26 y 28, también en el ámbito fa-sol-la, pero tomando la como nota modal, lo cual comporta en cada uno de los casos un perfil melódico y una sonoridad muy diferentes.

En resumen, el ámbito de un intervalo de tercera, tanto mayor como menor, se encuentra muy frecuentemente en la música tradicional como soporte de fórmulas arquetípicas que sirven de base recitativo-rítmica a textos muy diferentes, unos en prosa, otros mesurados y otros versificados. En cuanto al aspecto melódico, hemos comprobado cómo el intervalo de tercera es susceptible de generar un gran número de perfiles melódicos, en razón de la diversidad de sonidos que se pueden destacar como nota modal sobre la que se articulan dichas fórmulas recitativas.

5. Tetracordos

Limitándonos siempre al campo de los recitativos arquetípicos que nos hemos acotado, en los que prevalece el ritmo de la fórmula y del texto sobre el aspecto melódico, al analizar los modelos compuestos sobre la base de un tetracordo nos abrimos hacia un vastísimo campo de variantes, sobre todo modales. La necesidad de poner límites a este trabajo me impide, sin embargo, agotar toda la casuística, y me obliga a ceñirme a los tipos más repetidos y representativos de esta particularísima parcela del campo de la música tradicional.

Comenzando, como en los apartados anteriores, por las fórmulas más simples, en las que el ritmo natural prevalece sobre cualquier otro elemento, nos encontramos con muestras muy difundidas aún en la práctica común.

Por poner un primer ejemplo, conocidísimo, recordemos aquí la fórmula recitativa que sirve para canturrear el desarrollo e incidencias de la lotería navideña: (*Ejemplo 32*).

32

Cuarenta mil novecientos vein-ti-cin-co. Ciento cincuenta mil pe-se-tas.
Veinticuatro mil novecientos vein-ti-dos. Cuarenta millones de pe-se-tas.

Es curioso que esta fórmula haya sobrevivido a la invención de otros medios más automatizados de aleatoria electrónica. Quizá ello se deba en este caso a que la espera, el "suspense" y la "mano inocente" forman parte de una especie de rito que sin todas estas ceremonias perdería gran parte de su atractivo (aparte del económico). A esto obedece, sin duda, la pervivencia de esta reliquia músico-folklorica, encumbrada a una de las fechas y momentos de mayor audiencia radiotelevisiva.

Recuerda esta fórmula lotera, estructurada sobre las notas la-sol-mi (tetracordo defectivo), a aquella otra que, junto con las que he reseñado más arriba, servía de soporte a los comprimidos memorísticos que resumían los datos de la cultura escolar tradicional. Lo mismo que la lotería hoy, también el recitado del catecismo era antaño un rito en el que los canturreos y los sonsonetes rítmicos de las respuestas ejercían un trabajo de dragado en las celdillas de nuestro cerebro, llenándolo de "saberes necesarios" y de "verdades eternas": (*Ejemplo 33*).

33

¿Qué cosa es fe? Cre-er lo que no vi-mos. ¿Visteis vos nacer a Jesu-
cris-to? No, Pa-dre. ¿Por qué lo cre-éis? Por-que Dios nuestro Señor a-
sí lo ha re-ve-la do y la San-ta Madre I-gle-sia así nos lo ense-ña.

Igual que en otros casos, y a modo de válvula de escape, también existía una versión grotesca paralela y un tanto clandestina que remedaba las fórmulas teológicas y desacralizaba un tanto cualquier intento de acaparar en exclusiva las mentes. También la recitábamos a coro siempre que había ocasión, con aire divertido y malicioso: (*Ejemplo 34*).

34

¿Quién es el hombre más bueno del mundo? El hombre más bueno del mundo
 es San Jo- sé. ¿Y des- pués? Nuestro que-ri-do pro-fe- sor Don Fe- li- pe.
 Gra-cias, muchachos. De na-da, Don Fe- li- pe: es la e- du- ca- ción que ha- be- mos re- ci- bi- do.
 ¿En dón- de? En un co- le- gio de pa- go. ¿De cuán- to? De u- na diez.
 ¿Cuál es la mujer más buena del mundo? La mu- jer más fue- ra del mun- do es la
 Vir- gen Ma- rí- a. ¿Y des- pués? La es- po- sa de nues- tro que- ri- do pro- fe-
 sor Don Fe- li- pe. Gra-cias, muchachos. De na- da, Don Fe- li- pe ...

El esquema es el mismo en las dos fórmulas, y en ellas ya aparece de vez en cuando la nota fa completando el tetracordo, defectivo en el primer ejemplo.

Con el repertorio de muestras compuestas sobre la fórmula del ritmo verbal de acentos entramos en la parcela más vasta del campo protomelódico que venimos analizando en este trabajo. Ya decíamos antes que se cuentan por centenares los textos rítmicos que se articulan sobre la segunda mayor la-sol. La ampliación del ámbito hasta el tetracordo (la-sol-fa-mi) en la mayoría de los casos amplía bastante el florilegio.

A los géneros arriba indicados, que integran el repertorio de entretenimientos infantiles, hay que añadir aquí una buena parte, la más nutrida, de los sonsonetes rítmicos del corro y de la comba, los dos juegos preferidos del mundo infantil femenino. Así mismo, cualquier sonsonete apto para recitar en grupo a fin de manifestar alegría o protesta, rechazo o acogida, deseo o repulsa, de los niños entre sí o hacia el mundo de los adultos.²² No hay que insistir, pues, en que los ejemplos que siguen no son sino botón de muestra.

He aquí, para empezar, dos sonsonetes que recitábamos a coro. Este primero, para animar a los de la casa visitada, casi siempre parientes de alguno de los que formábamos la pandilla, a darnos el aguinaldo navideño: (*Ejemplo 35*).

35



Cu-chi-lli-to de-o-ro ve-o re-lu-cir, pan y lon-ga-ni-za nos
 van a par-tir. Cu-chi-lli-to de-o-ro ve-o re-lum-brar, pan y lon-ga-
 ni-za nos van a a-par-tar.

Y éste otro para recriminar a voz en grito la tacañería de los padrinos del bautizo hacia la plebe infantil: (Ejemplo 36).

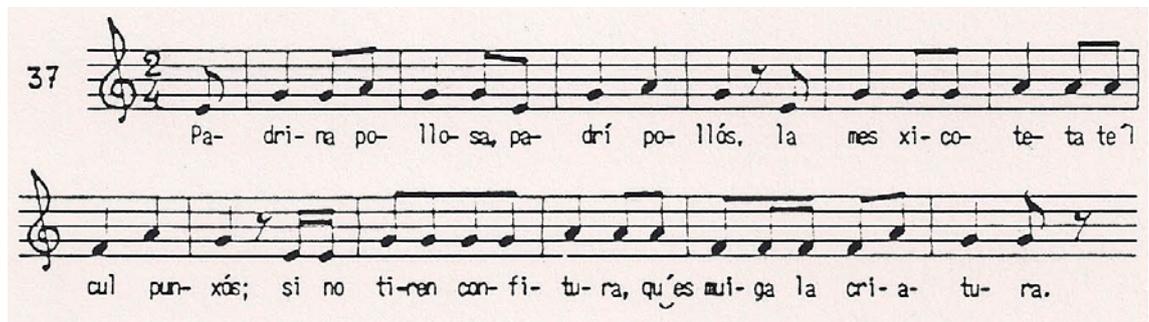
36



!Bau-ti-zo ca-gao! ¡a mí no me han dao! ¡si co-jo al mu-
 cha-cho lo ti-ro a un te-jao!

En Alicante²³ la chiquillería era aún más impulsiva, hasta el punto de que el vocerío tomaba tintes de amotinamiento (Ejemplo 37).

37



Pa-dri-ra po-llo-sa, pa-drí po-llós, la mes-xi-co-te-ta te ¿
 cul pun-xós; si no ti-ren con-fi-tu-ra, qués mui-ga la cri-a-tu-ra.

Este forcejeo verbal casi siempre era eficaz, y alguien terminaba por salir a la puerta a tirar algo "a la repañina", porque cerrar puertas y ventanas podía traer resabios contra el neófito. Entre cientos de ellos, he aquí un sonsonete de saltar a la comba: (Ejemplo 38).

38



A la E-SE, O, a la So-le-dad, a la cam-pa-ni-lla de mi
 tía Ma-rí-a que esta-ba bo-rra-cha y no se te-ní-a. A la E-SE

Y otro, también entre muchísimos, de jugar al corro: (Ejemplo 39)

39



Al co-rrro las al- ca- cho- fas, que me gus- tan las her- mo- sas con un
ca- cho de pan du- ro, que se pon- ga Ma- rí- a de cu- lo.

Ahora tres ejemplos de organización del texto, ya más cercano a la mensura silábica, en células ternarias: (Ejemplos 40, 41²⁴ y 42²⁵).

40



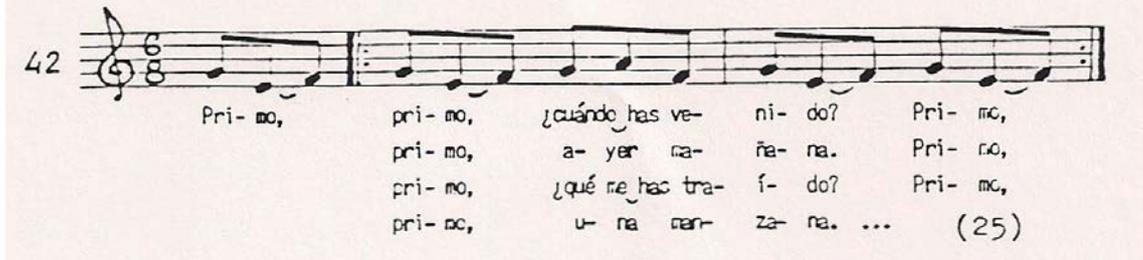
An- tón, An- tón, An- tón pi- ru- le- ro, ca- da cual a- tienda a su
jue- go, y el que no lo a- tien- da, pa- ga- rá u- na pren- da. An-

41



Ja plou, ja ne- va, ja pi- xe l'a- güe- la. Ja (24)

42



Pri- mo, pri- mo, ¿cuándo has ve- ni- do? Pri- mo,
pri- mo, a- yer na- ñe- na. Pri- mo,
pri- mo, ¿qué me has tra- í- do? Pri- mo,
pri- mo, u- na nan- za- na. ... (25)

Y éste otro precioso ejemplo de trabalenguas rítmico, transcrito por K. Schindler en tierras sorianas:²⁶ (Ejemplo 43).

43



San Si- nón y San Si- mo- né- ri- cus, co- mo tie- nen las pa- ti- cas
cón- ti- cas y el pe- lo crés- ti- co, la ca- ra rús- ti- ca, la co- le- e- réc- ti- ca,
me- di- tá- bi- nus y san- gui- né- ri- bus, co- lor de clá- ri- bus huele a co-
chí- ni- cus ciu- rri- non- tó- ni- bus ...

Y todavía otro, para terminar, que yo mismo recogí en un pueblo de Zamora, y que organiza en un ostinato muy característico la parte acumulativa del texto de las doce palabritas:²⁷ (Ejemplo 44).

44

Do- ce, son do-ce los do-ce A- pós- to- les; on- ce, son on- ce las on- ce mil
vír- ge- nes; diez, son diez los diez manda- mien- tos; nue- ve, son nue- ve los nue- ve
me- ses, o- cho, son o- cho los o- cho co- ros, ...

Analizando los ejemplos que se desenvuelven en la extensión de un tetracordo, podemos constatar que todos ellos se desarrollan en el ámbito la-sol-fa-mi, y alguna vez la-sol-fa-mi-sol. Con frecuencia el reposo final sobre sol se ejecuta con un portamento hacia abajo que da la impresión de ser como una suerte de liberación final de la esclavitud de una fórmula monótona, siendo éste un rasgo muy característico de los sonnetes rítmicos.

Dada, pues la abundancia de ejemplos, habría que señalar el ámbito modal de mi sobre el tetracordo la-sol-fa-mi como una de las características más distintivas de nuestros arquetipos. Parece como si hubiera algo instintivo, una especie de categoría mental que se ha ido transmitiendo por herencia en estas tierras, al menos hasta el momento presente, y que tiende a organizar espontáneamente las palabras sobre un soporte protomelódico caracterizado por el colorido de la sucesión modal de mi, descendente, y ceñida a la extensión del tetracordo superior a este sonido básico.

Dicho esto, sobre lo que volveré al final, también hay que añadir que el tetracordo la-sol-fa-mi no es el único que sirve como estructura melódica a los recitativos, aunque sí lo sea en la inmensa mayoría de los casos. Valgan como ejemplos para probarlo los tres, con los que cerramos el apartado del ámbito tetracordal.

He aquí primero una fórmula estructurada sobre un tetracordo defectivo, que parece ser sol-do: (Ejemplo 45).

45

Es- ta- ba la ra- na, cu- quí, cu- cá, de- ba- jo del a- gua, cu-
quí, cu- cá; pa- só un ca-ba- lle- ro, cu- quí, cu- cá, con ca- pa y som-
bre- ro, cu- quí, cu- cá ...

El que sigue, también desarrollado en el ámbito sol-do, tiene un clarísimo perfil modal de la, y es un remedo grotesco del semitonado de la epístola en latín, del que aparecen múltiples versiones:²⁸ (Ejemplo 46)



46 Mon-te O-li- ve- ti, Pla-za de Car- pa- ña, lu- ce- ro del dí- a, na-
riz a- fi- la- da Dion- tes de per- la, cam- pa- ni- tas del al- ba, mo-
jón de re- dio mun- do, cue-va in-fer- nal, a- llí se me- tió den- tro, Sanctus, San- ctus.

Y para terminar, éste otro, también transcrito por Schindler en tierras cántabras²⁹ y que, a pesar de ser una tocata instrumental, tiene todos los indicios de ser una fórmula de recitativo romancesco: (Ejemplo 47).



47

El ámbito tetracordal de este último ejemplo se extiende sobre las notas do-si-la-sol#, siendo su perfil do-si-la-sol#-la, con el la como nota final y modal. Hago constar que este tetracordo (pentacordo a veces, con una nota más en el agudo) aparece con muchísima frecuencia como soporte melódico a recitativos romancescos.³⁰

Para terminar este apartado, sólo me queda recordar una vez más que entre todas las posibilidades de organización melódica sobre la base de un tetracordo, que originan decenas de perfiles distintos, sólo hemos considerado aquí las que se combinan con lo que venimos llamando estructuras arquetípicas. Ejemplos de verdaderas melodías que no sobrepasan el ámbito tetracordal pueden aportarse a centenares en la música tradicional, pero no es caso analizarlos en este trabajo, que se ciñe a un campo concreto y delimitado.

6. Pentacordos

A partir de la extensión pentacordal y a medida que las posibilidades de organización melódica se amplían con la oportunidad de disponer de un mayor número de sonidos, van disminuyendo los ejemplos de incidencia de las estructuras protomelódicas que, naturalmente, están condicionados por su carácter preferentemente rítmico a unos modelos en los que el texto toma la iniciativa. Con todo, no faltan ejemplos de recitativos y sonsonetes pentacordales en la música tradicional. Veamos algunos a modo de muestra, y sin pretender agotar el tema.

Me he referido antes (ejemplo núm. 46) a una fórmula recitativa que recuerda en forma grotesca el semitonado litúrgico-popular del tono de la epístola en latín. De esta fórmula, muy interesante musicológicamente, ya que es una buena muestra de cómo las categorías musicales heredadas por tradición deforman (¿o re-crean?) un tipo melódico perteneciente al repertorio del canto gregoriano, he recogido un buen número de versiones por tierras zamoranas.³¹ La que sigue, transcrita en Fresno de la Ribera, toma la fórmula litúrgica en amplitud de una quinta y le aplica un texto que pone en solfa a los de un pueblo vecino y que no carece de cierta gracia socarrona: (Ejemplo 48).

48

Los de Co-re-ses, que estu-vie-ron nue-ve ne-ses a-pren-di-do la Pa-sión,
 y des-pués de nue-ve ne-ses no a-pren-die-ron ni un ren-glón. Es-tos
 e-ran, e-ran, e-ran, és-tos e-ran, e-ran, sor. los bu-rros de San An-tón.

A ésta suceden otras estrofas sacando defectos a los paisanos de todos los pueblos del contorno, incluidos los del mismo Fresno, que,

como están a la orilla del río,
 si el cura anda a peces,
 ¿qué haremos los feligreses?

La que sigue es una curiosa y arcaica fórmula rítmica de recitativo romanesco que transcribe Olmeda en su cancionero burgalés.³² El autor escribe en notas sin valor figurativo, pero yo aventuro una figuración rítmica que, dadas sus indicaciones, no estimo muy lejana a la fórmula original que él pudo escuchar: (*Ejemplo 49*).

49

El pe-ral que yo plan-té e-ra un pe-ral de vic-to-ria, y en la tie-rra que le e-
 ché per-fec-ta e-ra de me-mo-ria: las car-nes trai-go tem-blari-do de las pa-la-bras que traí
 di-cho, mas !oh! lo sé de cris-tia-no por la fe de Je-su-cris-to. Je-su-
 cris-to fue na-ci-do ...

Lo más singular, atractivo y original de este vetusto sonsonete reside en la forma en que el pentacordo fa-mi-re-do-si adopta el ámbito modal de re sobre el perfil melódico fa-mi-re-do-si-do-re.

El ejemplo que sigue, también arcaico, organiza los grados del pentacordo (defectivo) fa-mi-re-(do)-si de acuerdo con una sucesión modal de si, de la que quedan rarísimos ejemplos en la música tradicional. Es otra vez Schindler, el minucioso recopilador, quien recogió este ejemplo en Asturias:³³ (*Ejemplo 50*).

50

Va-mos a en-ra- nar la fuen-te por la ca- rre- te- ra nue- va,
 que es- tá en el pe- lón del mon- te, en el si- tio la a- la- na- da.

Y por fin en esta última, que ya asume rasgos casi melódicos, y que sirve de soporte a un texto de romance, vuelve a aparecer la sucesión modal de mi, pero con un perfil totalmente diferente del que adopta en los sonnetes tetracordales en mi modal del apartado anterior. El ejemplo está de nuevo recogido por el meticuloso Schindler, esta vez en tierras sorianas:³⁴ (*Ejemplo 51*).

51

Triste es- ta- ba la Con- de- sa, triste y lar- ta de llo-
 rar.

7. Hexacordos

A medida que las posibilidades melódicas se amplían, hemos dicho, se reduce la abundancia y variedad de las fórmulas protomelódicas. Esto que constatábamos en el apartado anterior ocurre en mayor medida con los hexacordos, extensión en la que los ejemplos escasean en número y variedad.

Veamos algunos. El que sigue se usaba para divertir al niño pequeño sentándolo encima de las rodillas, alzándolo rítmicamente para imitar el trote de una caballería: (*Ejemplo 52*).

52

A- rre, bo- rri- qui- to, a- rre, bu- ro, a- rre, a- rre, bo- rri- qui- to,
 que lle- ga- mos tar- de. A- rre, bo- rri- qui- to, va- mos a Be- lén, que ma- ñana es
 fies- ta y el o- tro tan- bién.

Este otro, muy parecido, lo cantábamos en vísperas de vacaciones, cuando la disciplina escolar se relajaba un tanto: (*Ejemplo 53*).

53



En el ca- jón de Do-ña Pie- dad hay au- chos ra- to- nes con la ca-
 be- za pa- a- rri- ta pi- dien- do las va- ca, cio- nes. Va- can- tes pe- di- mos, se-
 ñor pro- fe- sor, que ya viene el tien- po de co- nor tu- rón. Va- can- tes pe-
 di- mos, a, e, i, o, u, que ya vie- ne el tien- po de ra- cer Je- sús.

Ambos ejemplos, en tonal mayor, sobre el hexacordo defectivo mi-(re)-do-(si)-(la)-sol, tienen un aire un tanto militar, imitativo del sonido del cornetín que organiza la vida en los cuarteles, y que entonábamos también de niños: (*Ejemplo 54*).

54



Quin- to, le- van- ta, ti- ra de la man- ta, quin- to, le- van- ta, ti- ra del man-
 tón, que vie- ne el sar- ger- to con el cir- ti- rón.

Y no muy lejos de este tufillo militar andan los ejemplos que siguen, aunque se estructuran ya en una fórmula más cercana a la melodía. Este primero era un sonsonete que cantábamos en el juego de *el gato y el ratón*. El ritmo es aquí excepcionalmente ternario: (*Ejemplo 55*).

55

Ra- tón, que te pi- lla el ga- to, ra- tón, que te va a pi- llar, si-
 no te pi- lla en la no- che, te pi- lla en la ma- dru- gá. Ra-

Y éste último, tomado una vez más de Schindler³⁵, sirve, como tantos otros soniquetes, de fórmula musical para un texto de romance: (*Ejemplo 56*).

56

Ma- rra- ni- ta, ma- rra- ni- ta, ma- rra- ni- ta San Si- món, es-
ta- ba Ca- ta- li- ni- ta sen- ta- di- ta en su bal- cón. ...

8. Otros intervallos amplios

Aunque raros, todavía se pueden encontrar algunos ejemplos de recitativos rítmicos que sobrepasan el ámbito de un hexacordo.

Aún recuerdo y tengo anotada una fórmula heptacordal de canturreo que por los años cincuenta escuché a un ciego. A la puerta del mercado de abastos de Zamora se instalaba periódicamente aquel bardo, acompañado de su mujer, cantando alternativamente con ella las cuartetos de un relato truculento (casi todo el repertorio tenía este carácter) sobre una melodía pegadiza, que atraía como moscas a los viandantes. Entre los recuerdos ya confusos que conservo de aquellas melopeas, se me quedó grabada en la memoria la fórmula de que el ciego se valía para destacar los pasajes más dramáticos del relato. Haciendo una brusca interrupción en su monótono soniquete, declamaba así: (*Ejemplo 57*).

57

A la sa- li- da del bai- le me las tie- nes que pa- gar,
te cor- ta- ré la ca- be- za, con la ma- no prin- ci- pal.

El efecto de "suspense" en el auditorio era infalible, y lograba retener a los oyentes hasta conocer el desenlace del drama, momento que aprovechaba la consorte para pregonar, ¡a peseta la copla!, los pliegos del relato ante el círculo del respetable. Siempre había quien compraba, mitad por curiosidad, mitad por compasión, ayudando a subsistir a estos últimos transmisores de la cultura musical oral, ya entonces apoyada en el documento impreso.

A este mismo repertorio de los invidentes que se ganaban la vida cantando por pueblos y ciudades, cuando "los veinte iguales" no daban trabajo para todos, pertenecen dos preciosas fórmulas que se recogen en el *Catálogo Folklórico de Valladolid*,³⁶ de boca de dos informantes de Tudela de Duero. Ambas son pregonas que los ciegos echaban antes de comenzar a cantar las coplas, tratando de atraer a un auditorio nutrido. He aquí el primero, que se mueve en el ámbito de una octava: (*Ejemplo 58*).

58 Sa-gra-da Vir-gen Ma-rí-a, Ma-dre de Dios so-be-re-re, a-
 yú-da-me a re-la-tar el su-ce-so que co-me-tie-ron los la-dro-nes con el
 cu-ra y con el a-ma. No con-ten-tos con el cu-ra, se me-tie-ron con el
 a-ma.

El ámbito de octava de la fórmula anterior se abre hasta un intervalo de décima en ésta que sigue: (Ejemplo 59).

59 Chi-cos, mo-zos, gran-des, ve-nid to-dos a o-ír al co-ple-ro que os
 trae el me-jor re-la-to que se es-crí-bió en a-quel tiem-po. No hay cri-mon
 que yo no can-te, ni a-mor pa-ra mí se-cre-to, ni ba-ta-lla ni con-
 quis-ta, ni co-gi-da de to-re-ro, to-do en ro-man-ces es-crí-to pa-ra so-
 laz y re-cre-o del que por su li-mos-ra quie-ra o-ír al co-ple-ro.

Estas dos últimas fórmulas son verdaderas joyas de la tradición oral, cuya conservación hay que agradecer a los recopiladores, y entran de lleno en el campo de que nos hemos ocupado en estas páginas. En ellas hay una mezcla de resonancias romancescas, litúrgicas y didácticas que nos retrotraen a épocas medievales, lo mismo que los pórticos labrados en piedra, delante de los que se recitaba el catecismo a una turba de analfabetos a los que las verdades eternas les tenían que entrar por ojos y oídos.

Desde el punto de vista musical, es de destacar la gracia y simplicidad con que el ritmo natural del texto se combina con una melodía apenas esbozada, si no es para destacar los acentos principales del discurso, que adquiere así la solemnidad y el dramatismo necesarios para captar la atención de los oyentes y de los viandantes que acertasen a pasar por el lugar en que la declamación se desarrollaba: la calle, la plaza, la puerta de un edificio o también el pórtico de una iglesia. Noble manera ésta de pedir

limosna, ganándola antes con un trabajo bien profesional, con un oficio ancestral cuya práctica ya está terminando de hundirse en el pasado.

9. Recapitulación

El conjunto de formas arquetípicas analizadas en este trabajo, breve muestra de un género abundantísimo, revela una manera singular, probablemente autóctona, de organizar la vinculación de una melodía a un texto en una perfecta simbiosis en la que es difícil asignar un papel preponderante a cualquiera de los dos elementos. Podemos decir con bastante fundamento que en el ámbito geográfico de la Submeseta Norte de la península Ibérica, al cual se ciñe casi por completo este estudio, en paralelo con el lenguaje hablado que cada subgrupo declama con los matices y acento que le es propio, se detecta también una forma común de dar realce a un texto y de solemnizar en cierto modo su dicción. Y ello se hace de una forma como instintiva, como innata y espontánea, tanto en los textos en prosa como, sobre todo, en los rítmicos, organizando la emisión de las palabras casi siempre en grupos binarios, alternativamente apoyados en acentos secundarios (anacrúsicos) y principales.

También hemos comprobado cómo esta forma singular de cultura oral músico-lingüística ha creado (o se ha apoyado sobre) unos géneros literarios organizados según una forma muy peculiar, a medio camino entre la prosa y el verso medido, al igual que los géneros musicales que les sirven de cauce sonoro también se sitúan en una zona intermedia entre la melodía propiamente dicha y la declamación normal del lenguaje hablado.³⁷

Es también un hecho que tales géneros aparecen en la cultura musical de transmisión oral en paralelo con el verso medido y con otras formas que pertenecen de lleno al género de la canción melódica y melismática. Nuestros arquetipos no son en rigor canciones, pero tampoco son sólo lenguaje hablado. Hay que descartar, pues, del vocablo arquetipo, del que nos hemos servido para calificar las estructuras protomelódicas, el sentido de que tales fórmulas sean una especie de células musicales de las que por desarrollo posterior se deriven las melodías propiamente dichas. Si esto sucediere en algún caso comprobable, ello no cambia en absoluto nuestro aserto. Se trata de diferentes géneros que conviven en paralelo, aunque en determinadas ocasiones se relacionen.

En el aspecto melódico, los arquetipos de recitación parecen estructurarse con preferencia, si tenemos en cuenta la incidencia numérica de ejemplos, dentro del recinto sonoro del tetracordo la-sol-fa-mi, a cuyo ámbito se aclimatan con toda naturalidad.³⁸ Ello no excluye, sin embargo, ámbitos modales de diferente colorido y tesituras más amplias.

Acerca de la procedencia o antigüedad de las fórmulas protomelódicas es difícil, de momento, hacer alguna afirmación cierta y comprobada. Me parece muy aventurado relacionarlas sin más con cualquier dato documental en que se aluda a algo que de momento se desconoce en su realidad musical. Si nuestras fórmulas tienen algo que ver, por ejemplo, con lo que Estrabón cuenta acerca de los turdetanos de la Bética que recitaban las leyes para memorizarlas aplicándoles esquemas de canto mensurados, o si son una reminiscencia secular de los *nomos* utilizados por rapsodas y bardos griegos para sus declamaciones poéticas, es algo que habría que comprobar mínimamente antes de afirmarlo siquiera como hipótesis.

Sí me parece seguro, por el contrario, que nuestras fórmulas, que a veces aparecen como defectivas, saltando en terceras o cuartas, nada tienen que ver ni con las salmodias litúrgicas, a las que ni de lejos se parecen, ni con las escalas pentafónicas, que forman otro ámbito sonoro que no guarda semejanza alguna con el de nuestros ejemplos, por mucho que queramos forzar las cosas. La misma relación entre el más común de los ámbitos, el del tetracordo la-sol-fa-mi, con el modo dorio, tan aparentemente clara, no lo es tanto al faltarnos uno de los dos términos de la comparación. Porque afirmar contundentemente que los modos griegos, cuya pervivencia no se ha encontrado aún con absoluta certeza en la tradición oral (y que además eran una elaboración creativa "cultura" a partir de la música de uso común en los primeros tiempos de la civilización griega) están presentes en nuestra música tradicional, siempre me pareció ligereza.

Otro tanto habría que decir acerca de la mensura silábica de las fórmulas, que se organiza espontáneamente de una manera en la que es difícil detectar semejanza comprobada con dáctilos y anapestos, troqueos y yambos, y demás jerga poético musical grecolatina. Ciertamente algún origen deberá tener esta cultura oral, que no habrá surgido por generación espontánea. Pero comprobar cuál sea ese origen, reconozcamos que es un problema harto difícil, para cuya solución no pueden aportarse como ciertos datos no comprobados.

Más bien yo me inclino a pensar, al menos provisionalmente, que estos arquetipos, en su estructura peculiar, han nacido y se han desarrollado junto con las lenguas romances que les sirven de soporte naturalísimo, y con ellas han evolucionado hasta cristalizar en sus últimas formas. Tal como se

habla se canta en la música tradicional. Y como evolucionó la lengua, así lo hizo la música que le presta cauce sonoro, lírico, emotivo, rítmico. Por dónde nos llegó y a qué leyes de transmisión oral obedece esta peculiarísima manera de hablar y de cantar, resultado de un cruce de variadísimas y sucesivas culturas, es el problema que hay que esclarecer, en una paciente y lenta marcha hacia atrás, que compruebe cada nuevo dato, sin saltos en el vacío.

Lo cierto y seguro es que los arquetipos recitativos han pervivido hasta nuestros días en estrecha relación con el mundo infantil, a cuyo repertorio de juegos, diversiones y entretenimientos pertenecen en su mayor parte, y que hoy se están perdiendo en el olvido por la fuerza de un cambio en los modos de vida que, aun teniendo muchos aspectos indiscutiblemente positivos y liberadores, no siempre y en todo se puede llamar progreso.

9. Excursus pedagógico final

Aseguré al comienzo de este trabajo que iba a hacer algunas reflexiones sobre la pedagogía musical, muy en relación con el tema de que me he venido ocupando en estas páginas, y lo hago ahora para terminar.

Comencemos por constatar, sin lamentarlo, el hecho al que acabo de aludir: en apenas unas décadas todo un mundo de palabras, ritmos y sonidos en estrecha relación con los juegos y entretenimientos infantiles se está hundiendo. Toda una cultura secular que sirvió para iniciar al niño al lenguaje, al juego, al conocimiento de su cuerpo, de su entorno, del espacio en que vive, de los seres que le rodean, está desapareciendo para siempre en el pasado.

No hay más que mirar a nuestro alrededor para comprobarlo. En la niñez de los que hoy somos adultos estaba todavía viva esta cultura que, a pesar de sus limitaciones, sirvió a nuestra formación en no pocos aspectos. Muchos de nosotros, sin duda, todavía hemos podido usar de estos recursos que habíamos aprendido de pequeños para entretener a su vez a nuestros hijos en sus primeros años. Pero todo ha cambiado de un tiempo para acá. Los menores de quince años ya han ido aprendiendo de Epi, Blas y otros Teleñecos de la serie lo que significa "arriba y abajo", "delante y detrás", "mucho y poco", "izquierda y derecha", "boca, ojos, nariz y orejas" ... Tanto y más que padres y abuelos, estos graciosos y familiares monstruos son los divertidos pedagogos que enseñan a los niños a hablar, a entender, a observar, mientras otros personajes de la fauna televisiva les enseñan canciones, algunas ingenuas y divertidas, la mayoría insulsas y bobaliconas, que toman al niño por un bebé perenne o por un adulto en miniatura. Toda esta turba ha tomado el relevo pedagógico y sustituye en gran parte a padres, tíos, abuelos, maestros, profesores y educadores.

Sin duda hay en todo esto aspectos muy positivos. Pero hay también un aspecto negativo, o al menos dudoso: ¿Se puede romper tan radicalmente con un pasado inmediato sin riesgo de que se pierda algo fundamental para el equilibrio de una generación? ¿Se pueden despreciar unos medios que han demostrado su eficacia durante siglos? ¿Se puede dejar la educación, la iniciación, en manos de personas que no siempre demuestran conocimiento de lo que se traen entre manos? Quizá no es éste el lugar más propio para hacer estas preguntas, pero sí al menos para dar una vez más la alarma por la desaparición forzada de una fuente importante de la cultura musical tradicional.

Muchos de los que andamos ocupados en misiones y trabajos de campo en relación con la música tradicional ya venimos dando esa voz de alarma, y desde hace mucho tiempo. No hay más que abrir cualquier recopilación de música de tradición oral para comprobarlo. Pero este toque de atención ha de ser aún más alarmante cuando se trata del mundo infantil. Recientemente una profesora de iniciación a la música hacía una encuesta en un colegio de EGB. de Zamora en la que se preguntaba a los niños, entre otras cosas, si habían jugado alguna vez con sus papás a unos cuantos entretenimientos. Se citaba una lista de los más corrientes: *Aserrín aserrán*, *Arre borriquito*, *Pinto pinto*, etc. El resultado fue negativo en más de un noventa por ciento.

Yo no sabría decir si esto es grave en absoluto, porque este hecho puede tener consecuencias psicológicas y sociológicas que escapan a mi competencia. Hay, sin embargo, un aspecto musical que merece consideración y respuesta por parte de los músicos: ¿De dónde y de quién recibe hoy el niño iniciación musical, rítmica? ¿Qué medios se emplean cuando esta educación se realiza? ¿Cómo se han adaptado métodos foráneos Orff, Ward, Kodaly, etc. a la lengua castellana y a otras? ¿Teniendo en cuenta nuestra tradición, tan rica, o yendo a beber a fuentes lejanas, extrañas? ¿O pretendiendo descubrir un mundo que hace siglos está descubierto, y no habría más que ponerlo al día para que siga siendo válido? Son preguntas que me hago y hago a otros.

En todo caso he dejado aquí testimonio, aunque somero, de una antigua, secular riqueza que los de habla castellana (y otras, sin duda) tenemos, de un tesoro inagotable que valió para mucho hasta ayer y que sin duda nos seguiría valiendo si lo actualizásemos.

NOTAS

1. Véanse, entre otras, las siguientes antologías: F. LLORCA: *Lo que cantan los niños*, reeditado por Ed. Altaneta, Madrid; V. SERRA BOLDU, "Folklore infantil", en *Folklore y costumbres de España*, p. 537 y ss.; GABRIEL CELAYA: *La voz de los niños*, Barcelona, 1975; BONIFACIO GIL: *Cancionero infantil*, Madrid, 1981; S. CORDOVA Y OÑA: *Cancionero infantil español*, Santander, 1947; JOAQUIN DIAZ: *Cien temas infantiles, y Otros cien temas infantiles*, Valladolid, 1981-1982.

2. Recuerdo, por ejemplo, que en mis primeros cursos de solfeo nos hacía leer así, en recto tono, el maestro Arbaolaza los valores rítmicos de una melodía y la aplicación mensurada del texto a la misma, antes de la entonación musical.

3. BONIFACIO GIL: *Cancionero popular de Extremadura*, vol, I, nº 1, pág. 93.

4. KURT SCHINDLER: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941

5. BONIFACIO GIL, o. c, p. 119, nº 15.

6. Siempre me llamó la atención, como un fenómeno característico del idioma castellano, esta particularísima fórmula de rítmica no silábica, a medio camino entre la prosa y el verso medido. Cuando en mis años de estudiante asistí a un seminario sobre rítmica musical y lenguaje, dirigido por J. Gelineau, en el que participaban alumnos de diferentes nacionalidades, pude aportar este dato, que avalaba el acierto de aquel pionero de la versión de los salmos a la lengua francesa y su musicalización. Se hacían por entonces los primeros intentos de traducción del Salterio al castellano. La versión, fundada sobre el principio del ritmo de acentos propio de la poesía hebrea, permitía una traducción a la vez literal y rítmica que hizo posible la adaptación del texto a unas fórmulas musicales compuestas expresamente para servir de molde melódico-rítmico al texto traducido. La adaptación del procedimiento al castellano se hizo con toda naturalidad, dado el precedente que había en la práctica secular de nuestro idioma manifestada en los ejemplos de que nos ocupamos. Véase la semejanza en este ejemplo de traducción del salmo 150, que conserva la rítmica de la poesía hebrea en versos de tres acentos principales:

*Alabad a Dios en su santuario,
alabadlo en su fuerte firmamento,
alabadlo por sus obras magníficas,
alabadlo por su inmensa grandeza.*

7. R. MENENDEZ PIDAL, *De primitiva lírica española y antigua épica*, tercera edición, Madrid, 1977, p.

8. R. MENENDEZ PIDAL, *ibid.*, p. 40.

9. Poema de Mio Cid, v. 100 y ss.

10. Los ejemplos abundan. Véanse como muestra los núms. 24, 31, 47, 50, 51 y 56 de este mismo trabajo.

11. Como también me he preguntado siempre por qué razón los filólogos prescindían sistemáticamente de los musicólogos en temas que, como éste, tienen un componente tan alto de datos musicales. Porque es muy raro que en un trabajo de recopilación aparezcan textos transmitidos exclusivamente en forma hablada. La mayoría de los romances se cantaban, no se declamaban. Y habría que decir que quienes los recopilan y publican desprovistos de la melodía obran una verdadera mutilación del documento, como decía el mismo Menéndez Pidal.

12. K. SCHINDLER, o. c, núm. 345. Nótese que el autor transcribe en 2/4 una fórmula que habría que compasear en 4/4, o bien en 2/4 con valores breves, haciendo un compás de cada dos, para destacar la alternancia de acento principal y secundario que articula el ritmo.

13. K. SCHINDLER, *ibid.*, núm. 171. Como es frecuente en la edición que citamos, la aplicación del texto a la melodía no es correcta.

14. M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982, núm. 1042, p. 609.

15. F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, p. 204, núm. 5.

16. S. SEGUI: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, p. 309.
17. K. SCINDLER, o. c, núm. 688.
18. S. SEGUI, o. c, p. 211.
19. K. SCHINDLER, *ibid.*, núm. 670.
20. K. SCHINDLER, o. c, núm. 522.
21. En la clasificación modal y tonal de las melodías reservamos el modo de FA (plagal, reducido), que en rigor es duplicación del de DO, para el ámbito tetra o pentacordal, aunque no aparezca el SI natural, que es el único distintivo característico que diferencia el modo de FA del de DO.
22. Como ya dejo dicho, me ocupo hace tiempo en compilar una vasta antología de estos géneros, con especial atención al aspecto musical de las fórmulas, transcritas frecuentemente sólo en su texto, y por consiguiente incompletas en su estructura músico-verbal.
23. S. SEGUI, o. c, p. 204.
24. S. SEGUI, *ibid.*, p. 221.
25. BONIFACIO GIL, *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1981, núm. 25, p. 45. ,
26. K. SCINDLER, o. c, núm. 636
27. Ejemplo transcrito en Fresno de la Ribera (Zamora), de mi archivo particular.
28. K. SCHINDLER, o.c, núm. 639.
29. K. SCHINDLER, o. c, núm. 523.
30. Ver, por ejemplo, los núms. 785, 804, 805, 815, 924, 966, 975, 988 y 1301 de nuestro *Cancionero de folklore musical zamorano*.
31. En mi *Cancionero de folklore musical zamorano* transcribo el semitonado de epístola a que me refiero (núm. 903, p. 515) y uno de estos remedos grotescos a los que aludo sobre un texto, *La monja boba*, que en este caso toma todavía mayor fuerza dramática de la que por sí tiene (núm. 1050, p. 615).
32. F. Olmeda, o. o, núm. 36, p. 90.
33. K. SCHINDLER, o. c, núm 8.
34. K. SCHINDLER, o. c, núm. 787.
35. K. SCHINDLER, o. c, núm. 777.
36. J. DIAZ, J. DELFIN VAL y L. DIAZ VIANA, *Catálogo folklórico de la Provincia de Valladolid*, vol. IV, pp. 242 y 243.
37. Con posterioridad a la publicación de este artículo en la Revista de Musicología de la SEdM he podido estudiar el interesantísimo trabajo, todavía inédito, de HUMBERTO SAGREDO-ARAYA, titulado *El núcleo melódico* (Edición provisional en fotocopia, Univ. Simón Bolívar, Caracas, Venezuela). Es sorprendente comprobar cómo este núcleo, que según Leonard Berstein "es una formación sonora que se encuentra dispersa por todo el mundo y está más allá de todas las diferencias culturales" se estructura precisamente sobre el ámbito de cuarta la-mi, con el mi como sonido básico.